

*Sob o desígnio de Mnemosine:
a preservação da memória
em museus de arte*

Maria Isabel Roque

Doutora em História. Professora da Universidade Europeia e da Universidade Católica Portuguesa. Membro do Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades – Universidade de Évora (CIDEHUS-UÉ).

Resumo: O museu define-se como espaço de preservação da memória. Enquanto instituição criada no contexto eurocêntrico de sociedades dominadas por princípios nacionalistas, imperialistas e colonialistas, focava-se no propósito de constituir um repositório patrimonial representativo da arte e da cultura de uma nação ou de um império. Volvidos dois séculos, impõe-se uma reflexão ampla acerca do papel do museu na sociedade pós-moderna, pós-colonial e global. Com um enquadramento teórico assente em estudos que cruzam a museologia, a sociologia e as humanidades digitais, a análise dos impactos do aumento de afluência aos museus e espaços patrimoniais, muito por via do desenvolvimento do turismo de massas e do turismo cultural, e das novas formas de mediação cultural proporcionadas pelas tecnologias da informação e comunicação, pretende contribuir para essa análise acerca da função do museu na contemporaneidade. Como hipótese de partida, sugere-se que a hibridização dos públicos requer a hibridização das narrativas e das estratégias de comunicação, no sentido da disponibilização interativa e personalizada da informação e da construção de experiências imersivas e no pressuposto de que a articulação entre a cognição e a emoção favorece a perceção do sentido dos conteúdos expostos e fundamenta o papel do museu na sociedade.

Palavras-chave: Discurso museológico; mediação cultural; objeto de museu (*musealium*).

Under the design of Mnemosyne: the preservation of memory in art museums

Abstract: Museum is defined as a space for the preservation of memory. As an institution created in the Eurocentric context of societies dominated by nationalist, imperialist, and colonialist principles, it focused on the purpose of constituting a

heritage repository, which could represent the art and culture of a nation or of an empire. After two centuries, a broad reflection on the role of the museum in postmodern, postcolonial and global society is required. With a theoretical framework based on studies that cross museum studies, sociology and the digital humanities, the analysis of the impacts of increased affluence on museums and patrimonial spaces, largely through the development of mass tourism and cultural tourism, and the new forms of cultural mediation provided by information and communication technologies, intends to contribute to this analysis about the function of the museum in contemporary times. As a starting hypothesis, it is suggested that the hybridization of audiences requires the hybridization of narratives and communication strategies, such as interactive and personalized dissemination of information and the construction of immersive experiences, assuming that the articulation between cognition and the emotion stimulates the perception of the meaning of the exhibited and it bases the social role of the museum.

Keywords: Cultural mediation; museological discourse; museum object (*musealium*).

Introdução

Museu (do gr. *mouseion*, próprio das Musas que, na mitologia grega, eram filhas de Mnemósine, memória, e inspiravam a criação artística ou científica) é assumido como um lugar de preservação da memória da criação humana e do meio cultural e natural que envolve o homem. Homero invoca as Musas, justificando: “pois sois deusas, estais presentes e todas coisas sabeis” (*Iliada*, II, 485). Morando no Olimpo, participam da onisciência de Zeus. No mesmo sentido, Hesíodo apresenta-as como detentoras do conhecimento e da verdade, aquelas que contam “aquilo que é, aquilo que será e aquilo que foi” (*Teogonia*, 38). Mais tarde, Estrabão descreve o museu, anexo ao palácio real de Alexandria, como um espaço comunitário, cujos membros poderiam ser descritos como acadêmicos, escolhidos pela sua erudição artística e intelectual (*Geografia*, 17.1.8). Assim, o conceito de museu tem subjacente a articulação entre a preservação de memória e a busca do conhecimento.

Os primeiros museus, criados no final do século XVIII e no início do século XIX, refletiam este sentido holístico, ao mesmo tempo que assumiam um propósito social de disponibilizar a todos os cidadãos os bens que, até então, haviam estado na

posse de alguns, circunscritos aos círculos privilegiados das cortes, das famílias aristocráticas e da hierarquia eclesiástica secular e regular. Os museus e, nomeadamente, os museus de arte assumiam os propósitos de testemunho histórico e de educação pública informal, dirigida em particular às classes trabalhadoras:

Les objets qui doivent servir à l’instruction, et dont un grand nombre appartenait aux établissements supprimés, méritent toute l’attention des vrais amis de la patrie: on les trouvera dans les bibliothèques, dans les musées, dans les cabinets, dans les collections; [...] partout, enfin, où les leçons du passé, fortement empreintes, peuvent être recueillies par notre siècle, qui saura les transmettre, avec des pages nouvelles, au souvenir de la postérité (VICQ D’AZYR, 1793-1794, p. 2-3).¹

A narrativa formulada por esses museus refletia a cultura eurocêntrica e as mentalidades da época em torno dos ideais de construção das várias identidades nacionais e respetivas intenções imperialistas e colonialistas. Eram, por conseguinte, instrumentos da propaganda dos estados que os criavam e tutelavam. O museu “*has manufactured an image of history. By collecting past artifacts, it gives shape and presence to history, inventing it, in effect, by defining the space of a ritual encounter with the past*” (MALEUVRE, 1999, p. 1).² Por outro lado, subentende-se, aqui, o artificialismo inerente ao museu, decorrente da descontextualização e da estetização a que os objetos eram sujeitos no próprio processo de musealização.

Passados mais de dois séculos, a sociedade mudou substancialmente, enquanto os museus nem sempre acompanharam essa mudança, cristalizando as suas narrativas a pretexto da supremacia da sua autoridade enquanto emissor da mensagem. Por isso, são tão relevantes as reflexões e análises acerca da forma como se configura a função dos museus, não só a daqueles que estão a ser criados, como a da generalidade dos museus constituídos ao longo deste tempo, na sociedade contemporânea, pós-moderna (ou pós-pós-, ou hipermoderna). Se a missão original do museu é a construção da identidade

¹ Os objetos que devem ser usados para instrução, e dos quais um grande número pertence aos estabelecimentos excluídos, merecem a atenção dos verdadeiros amigos do país: eles serão encontrados em bibliotecas, museus, gabinetes, coleções. [...] em todo lugar, enfim, onde as lições do passado, fortemente impressas, podem ser colecionadas por nosso século, que as transmitirá, com novas páginas, à memória da posteridade.

² “fabricou uma imagem da história. Ao coletar artefatos passados, dá forma e presença à história, inventando-a, na verdade, definindo o espaço de um encontro ritual com o passado”.

através da preservação da memória, importa agora questionar que identidade deve ser construída e que memória deve ser preservada.

Por outro lado, o discurso do museu era monológico e fechado, mantendo-se reservado a uma elite de especialistas. Convocando apenas uma apreensão sensível, ao nível da visualidade, os complementos textuais, decodificadores do sentido do objeto exposto, eram reduzidos, apresentando uma informação rudimentar e com um cariz mais identificativo do que interpretativo. Contudo, a iliteracia acerca do uso e do significado dos objetos, dos seus componentes intangíveis e simbólicos, tem vindo a aumentar à medida que se perdem os referenciais culturais das épocas a que reportam, impondo formas de mediação mais abrangentes e dinâmicas entre o museu e os seus públicos, em concorrência com as atuais modalidades de informação e comunicação. Por conseguinte, assumindo que a disponibilização do conhecimento se mantém como função central da prática museológica, importa também analisar a forma como o museu contribui para a construção de identidades e como é comunicada a memória que intende comunicar.

Nesta conjuntura, em que o museu, por um lado, enfrenta a ameaça de propostas mediáticas mais interativas, dinâmicas e imersivas e, por outro, acolhe um número crescente de visitantes com interesses dispersos e vagos na exposição, é proposto, como hipótese, que o discurso museológico deva ser estruturado de forma segmentada, proporcionando experiências cognitivas, relacionadas com a transmissão do conhecimento, e emotivas, apelando às memórias afetivas e ao envolvimento ativo do visitante. É neste sentido que se defende que as humanidades digitais, pelas suas potencialidades não invasivas no campo da mediação, possam facultar a ocorrência de discursos paralelos, o acesso a um amplo conjunto de dados e diversas modalidades de observação do objeto, reforçando a missão do museu enquanto espaço de preservação da memória e da construção identitária face aos riscos de uniformização associados aos fenómenos de globalização e hibridização.

Esta análise, de cariz teórico, assenta na pesquisa bibliográfica cruzando os termos “museu”, “memória”, “globalização”, “hibridização”, “mediação cultural”, “públicos de museu”, “humanidades digitais” e “turismo” e termos seus correlacionados. O estudo configura-se no âmbito da investigação qualitativa e descritiva, mesmo que assuma algumas componentes correlacionais na observação do

impacto do turismo e das tecnologias da informação e da comunicação na fruição dos espaços museológicos e na mediação cultural do museu com os seus públicos.

Revisão da literatura

O museu enquanto espaço de memória relaciona-se com o conceito de tempo e com as narrativas cronológicas assumidas pelos primeiros museus; no caso dos museus de arte, a organização do espaço e do discurso expositivo obedecia à sequência dos estilos proposta na obra seminal *História da arte da antiguidade* (*Geschichte der kunst des altertums*), de Johann Joachim Winckelmann, publicada em 1764 e anunciando já uma epistemologia historicista e positivista (WINCKELMANN, 2006). A partir da obra de Michel Foucault (1969), Tony Bennett (2004; 2009) analisou a conceitualização do tempo nos denominados “museus evolucionários”, cujo funcionamento é definido “as a new kind of memory machine” (BENNETT, 2004, p. 2).³ Partindo do estudo dos princípios evolucionários da classificação e exposição desenvolvidos nos museus de história natural, etnologia e geologia, a descrição de Bennett (2004) acerca da interpretação das sociedades ocidentais e não-ocidentais e da sua apresentação sequencial em função de um pretenso progresso civilizacional inclui análises comparativas com os museus de arte. Ainda na senda de Foucault, outros autores (CRIMP, 1983; LUKE, 2007; PEARCE, 1992) têm vindo a analisar a relação entre o museu e o poder, quer através da propaganda aos regimes instituídos, quer através do controle do conhecimento que veiculam.

A crítica ao modelo historicista e hegemônico dos primeiros museus surge sobretudo no quadro dos discursos pós-modernos e dos estudos pós-coloniais, em particular, do texto fundador *Orientalism* de Edward Saïd (1978), onde o autor problematiza as representações do “eu” e do “outro” dominadas pela hegemonia ocidental e com consequências diretas na construção do discurso museológico. “*By the 1980s, the profound reappraisal of Western epistemology and its rationalist ambitions in orchestrating a modern socius had widened in many directions with the advance of a post-colonial critique of history*” (MURPHY, 2005, p. 72).⁴ As questões acerca da

³ “Como um novo tipo de máquina de memória”.

⁴ “Na década de 1980, a profunda reavaliação da epistemologia ocidental e suas ambições racionalistas na orquestração de um moderno socius ampliaram-se em muitas direções com o avanço de uma crítica pós-colonial da história”.

representação da memória do passado e da pluralidade das suas culturas tornam-se indissociáveis dos estudos pós-colonialistas (BENNETT, 2004; EDWARDS; GOSDEN; PHILLIPS, 2006) e das recentes análises acerca da identidade (HAL, 2015 [1. ed., 1996]) e da globalização e hibridização cultural (KNELL, 2019; PIETERSE, 2015). Esta discussão – além de envolver um debate político mais amplo, nomeadamente, acerca dos direitos humanos e justiça social que não constituem, aqui, objeto de estudo – traz novas perspetivas acerca do poder, ética, propriedade e controle associados ao património e à sua exposição museológica (SCHRAMM, 2015; SMITH; WATERTON, 2012). Por seu turno, o tema da construção e preservação da memória no museu tem sido estudado (SIMINE, 2013; BENNETT, 2004; CRANE, 2000; DICKINSON; BLAIR; OTT, 2010; KAVANAGH, 2000; MACK, 2003; MALEUVRE, 1999) em abordagens pluridisciplinares que envolvem estudos da cultura e de museus, antropologia, sociologia, arqueologia, historiografia, história da arte, geografia e turismo. Registra-se, ainda, as obras editadas por Katharine Hodgkin e Susannah Radstone (2014; 2017), que cruzam os estudos da memória com a museologia. Nestes estudos, a forma como o museu integra a função memorial está ligada às complexas questões da identidade individual e coletiva (identidade social e cultural), e aponta para a necessidade de reformular os discursos museológicos no sentido de uma maior autenticidade e rigor na recontextualização dos objetos e nas referências às respectivas culturas de origem, nas suas componentes tangíveis e intangíveis.

Em simultâneo, o museu tende a transformar-se em atração turística, trazendo novos públicos com motivações diversificadas. Merriman (2016 [1. ed., 1991]) foi pioneiro na análise deste fenómeno na perspetiva das ideologias e das suas representações. Embora centrado no caso particular do Reino Unido, a justificação da dificuldade do museu em conectar-se com uma parte substantiva dos seus públicos e a proposta de novas abordagens, envolvendo as memórias e as experiências pessoais dos visitantes, é replicável noutros contextos. O aumento do turismo cultural e de massas tem acentuado o impacto de novos visitantes em espaços museológicos, suscitando novos estudos (BONIFACE; FOWLER, 2003; McKERCHER; CROS, 2002; STAIFF; BUSHELL; WATSON, 2013; TIMOTHY; NYAUPANE, 2009; TIMOTHY, 2017) sobre este fenómeno, mas integrando o museu na abordagem mais ampla acerca do património.

O desenvolvimento das tecnologias de informação e comunicação teve um impacto relevante no museu (MEECHAM, 2013) e na sua relação com os públicos reais e virtuais (BODDINGTON; BOYS; SPEIGHT, 2016). Neste âmbito, a investigação em humanidades digitais visa disponibilizar um maior volume de informação e enquadrar novas modalidades discursivas, adequadas aos diversos públicos, reais e virtuais, sem interferir na materialidade do espaço expositivo (ROQUE, 2018). Ao longo da última década, a tecnologia digital tem registrado um crescente impacto em todas as operações museológicas e, em particular, na interpretação das coleções e na sua comunicação, gerando um volume consistente de literatura científica no cruzamento entre os estudos de museu e as humanidades digitais (BAUTISTA, 2014; DECKER, 2015; DROTNER; SCHRØDER, 2013; HOSSAINI; BLANKENBERG, 2017; PARRY, 2010). Embora, nestes estudos, as tecnologias sejam assumidas como meios de comunicação e interação, complementares aos sistemas analógicos, continuam a ser utilizadas, sobretudo, para a representação virtual do objeto material, o que continua a ser redutor em relação à pretendida reformulação dos discursos museológicos e da mediação e interação entre o museu e o visitante, real ou virtual.

O sentido da memória inerente ao objeto de museu (*musealium*)

Um objeto-coisa transforma-se em objeto de museu (ou *musealium*) mediante um processo de musealização. Esta transformação insere-se numa questão mais ampla no domínio da metafísica: “Que é uma coisa?”, a qual, por seu turno, envolve as noções de espaço e de tempo que determinam as suas características fundamentais, aquilo em que consiste o “ser da coisa” (HEIDEGGER, 1992). Heidegger propõe que se considere a “coisa” a partir da sua coisalidade, ou seja, a partir de aquilo que, provavelmente, pertence a todas as coisas e a cada uma delas enquanto tal (idem, p. 27) e define-a como um centro em torno do qual circulam propriedades mutáveis, estabelecendo relações com outras coisas, ou como um suporte onde essas propriedades se apoiam, subsistem e se modificam (idem, p. 40-41). Há uma relação de proximidade entre o eu-sujeito e a coisa que faz parte do cotidiano; em contrapartida, as coisas tornam-se objetos, ou *objektum* (literalmente, aquilo que está colocado à frente de), ao permanecerem em frente do sujeito, separadas dele (idem, p. 108). Ou seja, enquanto a relação entre sujeito e coisa se define pela continuidade e é natural, a relação entre sujeito e objeto define-se

pela diferença e é racional. O processo de musealização é similar, no sentido em que transforma os objetos-coisa, de uso comum, em *musealia*, igualmente separados do sujeito e do seu quotidiano. O termo *musealia* (“muzeálie”, em checo, neologismo criado a partir do latim *museion*: singular, *musealium*; plural, *musealia*) surgiu pela primeira vez na literatura científica num artigo de Zbyněk Z. Stránský (1970), tendo subjacente o mesmo conceito de transformação da “coisa” em “objeto”.

Um “objeto de museu” é uma coisa musealizada, sendo “coisa” definida como qualquer tipo de realidade em geral. A expressão “objeto de museu” quase poderia passar por pleonismo, na medida em que o museu é não apenas um local destinado a abrigar objetos, mas também um local cuja função principal é a de transformar as coisas em objetos. (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 68).

A transformação do objeto-coisa em objeto de museu (*musealium*) decorre de um fenómeno de descontextualização intrínseco ao próprio processo de musealização: o objeto deixa de ser parte integrante de um contexto que lhe era natural, numa relação de continuidade com o sujeito, para integrar um contexto artificial e representacional, onde passa a ser visto como algo separado do quotidiano e realidade extrínseca e separada do sujeito. “[...] a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia*, em um ‘objeto de museu’ que se integre no campo museal” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57). A musealização implica operações de separação do contexto original e de suspensão das suas funcionalidades e uso.

No que se refere ao objeto e às suas faculdades semânticas, a musealização acarreta perdas e ganhos. A mudança de estatuto de objeto para *musealium* implica, além da descontextualização e da separação, um processo de seleção através de uma análise crítica, avaliadora do valor patrimonial e, também, do seu valor documental, enquanto evidência de uma realidade. Por outro lado, o valor patrimonial não é necessariamente intrínseco ao objeto – um objeto vulgar ou de uso comum pode tornar-se *musealium* – pelo que é a musealização a conferir-lhe valor. Os argumentos que fundamentam a sua seleção prendem-se com a capacidade de gerar significados e

estabelecer conexões com os restantes objetos da coleção e contribuir para a lógica da exposição.

A museografia contribui para sublinhar a separação entre os *musealia* e o sujeito-observador. É a exposição que os torna disponíveis à observação e é através da forma como se integram no discurso museológico e evocam essas memórias que se tornam *musealia*. Ou seja, é o enquadramento do objeto na exposição e no discurso museológico que lhe confere o estatuto museal e lhe atribui uma realidade cultural específica. O *musealium*, separado do sujeito e do seu cotidiano, assume uma função documental, isto é, passa a funcionar como testemunho de uma cultura ou de uma realidade social, econômica ou política, fundamentando-se, no museu, como repositório das memórias desse contexto original.

No objeto e, em particular, no *musealium*, distingue-se dois tipos de mensagem, a semântica e a estética, em consonância com as estruturas denotativas e conotativas da linguística (cf. BARTHES, 2012). Numa abordagem semiológica, a função-signo corresponde ao processo de semantização do uso do objeto, fazendo convergir a função e o sentido que lhes é intrínseco. No momento em que é produzido e ao longo dos vários processos de transformação do uso, o objeto adquire os significados que lhe advêm dessas funcionalidades ou utilizações. Os *musealia* são, por conseguinte, interpretados como signo, cujo sentido deriva das funcionalidades ou utilizações que assumiram a partir do momento de criação e que envolve, assim, o uso no cotidiano e a nova condição museológica. As sobreposições dos sentidos adquiridos pelos *musealia* constituem sedimentações das memórias, nas suas componentes tangíveis e intangíveis, denotativas e conotativas, incluindo as associações pessoais e socioculturais (ideológicas, emocionais etc.) do signo. Por conseguinte, o *musealium* é polissêmico, dado que carrega múltiplos significados, uns selecionados pelo emissor do discurso museológico, outros percebidos pelos seus receptores.

As memórias inerentes ao objeto não são imediatamente apreensíveis, nem são uniformemente percebidas por todos. Cabe ao museu resgatá-las e fornecer as referências para a leitura e interpretação da pluralidade semântica dos objetos e do seu sentido no contexto do discurso museológico. Enquanto, tradicionalmente, a musealidade atribuída ao objeto era definida por um grupo restrito de especialistas, os quais tinham uma relação racional com os atributos que destacavam, tende agora a convocar a participação das comunidades de origem (SMITH; WATERTON, 2012),

cuja cognição é de ordem prática e mantêm uma ligação emocional ao *musealium*. Ambas as vertentes concorrem para o conhecimento do objeto e, assim, para a eficácia da musealização e das ações de estudo, conservação, exposição e comunicação que lhe correspondem.

Museums have a commitment not only to collect, conserve and document material evidence of the past but also to make it publicly accessible. In selecting what to collect they define what is or is not history. In preserving their collections in perpetuity, they act as a permanent memory store. In the way they display and interpret that material evidence, they construct and transmit meanings (BLACK, 2011, p. 415).⁵

O sentido dos objetos é recuperado e transmitido em função do discurso museológico, mas este tem a capacidade de espoletar as memórias e as emoções do visitante-observador. No museu, o objeto funciona como apelo à construção de conotações em função das memórias ou das experiências prévias do observador: o signo, composto por significado e significante, é usado como significante, ao qual se acrescentam outros significados. O observador usa o signo denotativo como significado e adiciona-lhe os seus próprios sentidos e conotações pessoais. Por conseguinte, o museu afirma-se como um lugar de memórias, não só das que são inerentes aos objetos, como também das que provoca nos seus públicos.

A memória como instrumento de poder

O modelo de instituição hegemônica, enraizada em princípios nacionalistas e colonialistas abstraídos das culturas consideradas marginais ou minoritárias e veiculando um conceito evolucionário de cultura (BENNETT, 2004) persistiu durante muito tempo, sobretudo nos museus da Europa e da América do Norte. Embora os primeiros museus, mesmo quando estabeleciam condições de acesso, sublinhassem a intenção de disponibilizar o acesso às artes, definindo-se como um espaço de educação

⁵ Os museus têm o compromisso não apenas de coletar, conservar e documentar evidências materiais do passado, mas também de torná-lo publicamente acessível. Ao selecionar o que coletar, eles definem o que é ou não é histórico. Ao preservar suas coleções em perpetuidade, elas atuam como uma memória permanente. Na maneira como eles exibem e interpretam essa evidência material, eles constroem e transmitem significados

informal, a patrimonialização dos acervos contribuiu para que a ação museológica se centrasse no objeto e na estetização e valorização dos seus aspectos formais e materiais, enquanto a organização cronológica ou estilística favorecia a ideia de evolução civilizacional num discurso de história global:

Le projet d'une histoire globale, c'est celui qui cherche à restituer la forme d'ensemble d'une civilisation, le principe – matériel ou spirituel – d'une société, la signification commune à tous les phénomènes d'une période, la loi qui rend compte de leur cohésion
(FOUCAULT, 1969, p. 17-18).⁶

Está, aqui, subjacente, uma intenção de institucionalizar as memórias das culturas expostas e de controlar o conhecimento que, através delas, era veiculado ao público. Além disso, o visitante era implicitamente vigiado e obedecia a rituais próximos da sacralidade, mantendo uma atitude passiva, ou subjugada, na contemplação das obras sublimadas (DUNCAN, 2010). O percurso do visitante no museu formalizava-se como um ritual cívico que reforçava o sentido de participação na construção dessa identidade coletiva.

O estudo das relações entre o poder e o museu (BENNETT, 2004; CRIMP, 1983; LUKE, 2007; PEARCE, 1992) tem sido bastante subsidiário dos estudos de Foucault (1969; 1994) acerca das ligações entre o exercício do poder e as diversas formas de conhecimento, sendo consensual a percepção de que os museus foram um instrumento político para a promoção e afirmação das identidades nacionais e da superioridade da cultura europeia. A elitização do museu levou à sua classificação como “heterotopia” (FOUCAULT, 1994), um espaço de alteridade, onde as relações entre os vários elementos se encontram modificadas, suspensas ou neutralizadas.

En revanche, l'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte

⁶ “O projeto de uma história global é aquele que busca restaurar a forma geral de uma civilização, o princípio – material ou espiritual – de uma sociedade, o significado comum a todos os fenômenos de um período, a lei que reflete sua coesão”.

d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, eh bien, tout cela appartient à notre modernité (FOUCAULT, 1994, p. 752).⁷

O esforço dos museus para categorizar, classificar e organizar os acervos seguindo um desígnio universalista, confere-lhes a permanência e rigidez que caracterizam as “*hétérotopies du temps qui s’accumule à l’infini*” (id., ibid.),⁸ em contraste com as heterotopias da contemporaneidade, mais precárias e fluídas.

Por seu turno, o museu de arte assumiu um papel determinante na distinção e caracterização dos grupos sociais. A forma como as obras são expostas, sem informação adicional suficiente para permitir a sua descodificação, a compreensão das suas componentes conotativas, indicia um discurso elitista, reservado a grupos restritos de conhecedores. “*Consumption is, in this case, a stage in a process of communication, that is, an act of deciphering, decoding, which presupposes practical or explicit mastery of a cipher or code*” (BOURDIEU, 1984, p. 2).⁹ Por conseguinte, a exposição apenas é apreendida por aquele que tenha o conhecimento prévio e as competências necessárias para (re)conhecer o sentido das obras expostas e usufruí-las para lá da mera visualidade. “*These have played a key role in the processes of social triage through which bourgeois elites select and differentiate themselves from the popular classes who, in the very process of this charismatic self-selection, are ‘othered’ as creatures not just of habit but of bad and offensive habit*” (BENNETT, 2004, p. 188).¹⁰ A sublimação do objeto como obra de arte estende-se ao reconhecimento do público conhecedor como erudito, em oposição ao público nos registos da cultura de massas. Bourdieu adverte, ainda, que o sentido de familiaridade em relação a determinadas obras não exclui o equívoco resultante da aplicação de códigos errados (op. cit., p. 3). Este risco é proporcional à

⁷ “Por outro lado, a ideia de acumular tudo, a ideia de constituir um tipo de arquivo geral, a vontade de trancar num lugar todas as vezes, todas as eras, todas as formas, todos os gostos, a ideia de constituir um lugar de todos os tempos que é fora do tempo e inacessível à sua mordida, o projeto de assim organizar uma espécie de perpétua e indefinida acumulação de tempo em um lugar que não se moveria, bem, tudo pertence à nossa modernidade”.

⁸ “Heterotopias de tempo que se acumulam ao infinito”.

⁹ “O consumo é, neste caso, um estágio de um processo de comunicação, isto é, um ato de decifração, decodificação, que pressupõe o domínio prático ou explícito de uma cifra ou codificação”.

¹⁰ “Estes têm desempenhado um papel fundamental nos processos de triagem social através dos quais as elites burguesas selecionam e diferenciam-se das classes populares que, no próprio processo desta auto-seleção carismática, são ‘alteradas’ como criaturas não apenas de hábito, mas de maus e ofensivos hábitos”.

distância temporal, geográfica, cultural, ou outra, existente entre o contexto original da obra-mensagem e os contextos do museu-emissor e do próprio visitante-receptor.

Apesar das críticas, nomeadamente, por parte de Bourdieu, à proposta da história-arqueológica descrita por Foucault, há nela alguns aspetos que merecem ser retomados na análise do discurso museológico. Sem abandonar o programa da história tradicional, Foucault estrutura as suas variantes (sociedade, economia, cultura etc.), não através da organização arcaica, por datas, estilos, povos ou civilizações, mas pelas suas práticas, explicando-as em correlação com as práticas vizinhas em que se apoiam, o que implica *“définir ces objets sans référence au fond des choses, mais en les rapportant à l'ensemble des règles qui permettent de les former comme objets d'un discours et constituant ainsi leurs conditions d'apparition historique”* (FOUCAULT, 1969, p. 65).¹¹ A interpretação direta do objeto conduz a uma história estratificada, num processo de recolha dos muitos passados acumulados, daquilo que Tony Bennett designou como *“past beyond memory”* (2004),¹² e que passam a ser articulados nos discursos enunciados pelo museu.

Enquanto espaço de preservação da memória, o museu enquadra-se no conceito de “lugar antropológico” definido por Marc Augé. “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 1994, p. 73). Na época que sucede à pós-modernidade (a supermodernidade, segundo Augé, op. cit.), a distância imposta pelos museus criados no contexto da cultura e das mentalidades Oitocentistas e que não reformularam os seus discursos, mantendo um carácter hegemônico, são “lugares antigos [...] reportoriados, classificados e promovidos a «lugares de memória»” (AUGÉ, 1994, p. 73). Considerando que a perceção do lugar é subjetiva e que estes conceitos são “polaridades fugidias” (AUGÉ, 1994, p. 74), o museu torna-se um “não-lugar” ao distanciar-se do visitante, isto é, se este não se sentir conectado com a identidade que o museu lhe apresenta, ou as memórias aí evocadas lhe parecerem vazias ou adulteradas. *“L'absence d'une vraie identité interne des lieux d'expositions (boîtes murées) provoque, chez le spectateur, la réaction déconcertante de perte territoriale, topographique, qui fait du visiteur un acteur un voyageur nomade”*

¹¹ “Definir esses objetos sem referência à substância das coisas, mas relacionando-os com o conjunto de regras que permitem que eles sejam formados como objetos de um discurso e, assim, constituam suas condições de aparência histórica”.

¹² “Passado além da memória”.

(BIANCHI, 2016, pp. 150-151)¹³ e, por consequência, torna o museu um arquétipo de “não-lugar”.

Se a preservação da memória é inerente ao museu, a forma como é tradicionalmente exposta é alvo de crítica. *“In this way, the museum becomes both a product of modernity and also immune from its conditions of change and flux, and this allows for the uncertainties of the modern world to be measured against them”* (HETHERINGTON, 2015, p. 35).¹⁴ Os museus eurocêntricos e hegemônicos estão a ser postos em causa pela diversidade cultural das sociedades pós-modernas e pelo impacto da globalização e do pós-colonialismo. A autoridade do museu, assente numa concepção representacional de algo segundo modelos que se tornaram arcaicos, deixa de ser sustentável no contexto das sociedades pós-modernas e da contemporaneidade, impondo uma revisão do modo como as instituições culturais moldam e exprimem a identidade cultural a que reportam.

A preservação da memória no museu contemporâneo

Em 1950, Theodor Adorno analisou as experiências opostas e, em certa medida, complementares de Paul Valéry, elitista e infeliz, e de Marcel Proust, amador entusiasta, nas suas visitas ao Museu do Louvre. O texto, intitulado “Valéry Proust Museum” (vd. ADORNO, 1983, p. 173-185) tornou-se uma referência nos estudos no domínio da museologia da arte. Apesar da evidente simpatia pelo pensamento de Proust, começa por esclarecer também algumas afinidades com o pensamento do primeiro, atribuindo uma conotação negativa ao conceito de museu, e insiste na morte de uma instituição (o museu-mausoléu) que continua presa nas contradições da sua cultura (cf. CRIMP, 1983, p. 43)

The German word, ‘museal’ [‘museum-like’], has unpleasant overtones. It describes objects to which the observer no longer has a vital relationship and which are in the process of dying. They owe their preservation more to historical respect than to the needs of the present. Museum and mausoleum are connected by more than phonetic association. They testify to the neutralization of culture. Art

¹³ “A falta de uma verdadeira identidade interna dos locais expostos causa, no observador, a reação desconcertante da perda territorial, topográfica, que faz do visitante um ator nômade viajante”.

¹⁴ “Desta forma, o museu se torna tanto um produto da modernidade e também imune às suas condições de mudança e fluxo, e isso permite que as incertezas do mundo moderno sejam medidas contra elas”.

treasures are hoarded in them and their market value leaves no room for the pleasure of looking at them. Nevertheless, that pleasure is dependent on the existence of museums (ADORNO, 1983, p. 175).¹⁵

O caráter definitivo da morte atribuída ao museu é, sobretudo, uma crítica ao modo expositivo face à incapacidade do museu em recontextualizar o objeto exposto, ou seja, em recuperar as memórias que lhe estão associadas, mas, em simultâneo, anuncia uma reformulação teórica e uma nova atitude museológica. De fato, o museu não só tem sido alvo de uma análise crítica negativa em diversos domínios da investigação académica, incluindo as ciências políticas (ver LUKE, 2002), como tem sido abandonado na planificação museológica, ensaiando práticas discursivas e comunicacionais em consonância com a complexidade da sociedade contemporânea.

As transformações da sociedade pós-moderna, a partir da década de 1960, originaram uma mudança no paradigma do museu centrado no objeto (na sua valorização, conservação e segurança), para o museu centrado na comunidade, assumindo uma nova atitude discursiva e uma reflexão epistemológica acerca dos seus pressupostos. Enquanto, no primeiro, o museu era a autoridade e assumia o papel de guardião e transmissor do conhecimento veiculado a um público passivo, segundo um modelo de comunicação monológico, no segundo, a comunicação é dialógica e o conhecimento é construído de forma colaborativa solicitando a participação ativa da comunidade.

Ao transferir o centro da sua atuação do objeto para os indivíduos que constituem a pluralidade dos seus públicos, consolida-se o conceito de museu integral e de ação: “*musée integral, c’est à dire prenant en compte la totalité des problèmes de la société [...] musée comme action, c’est à dire comme instrument dynamique du changement social*” (VARINE-BOHAN, 2000, p. 182).¹⁶ Isto não significa que o museu deva sobrepor a ação social às ações de recolha e conservação dos espólios, que constituem a sua missão, mas que estas se devem realizar em função do

¹⁵ “A palavra alemã, ‘*museum*’ [‘museum-like’], tem nuances desagradáveis. Descreve objetos aos quais o observador não tem mais uma relação vital e que estão em processo de morrer. Devem sua preservação mais ao respeito histórico do que às necessidades do presente. O museu e o mausoléu estão conectados por uma associação mais do que fonética. Eles testemunham a neutralização da cultura. Tesouros de arte são guardados neles e seu valor de mercado não deixa espaço para o prazer de olhar para eles. No entanto, esse prazer depende da existência de museus”.

¹⁶ “Museu integral, isto é, tendo em conta todos os problemas da [...] sociedade museológica como ação, isto é, como um instrumento dinâmico de mudança social”.

desenvolvimento da sociedade. O compromisso social do museu é aquilo que o distingue das restantes práticas colecionistas e paramuseológicas.

Hooper-Greenhill (2007), ao analisar a forma como os museus constroem e difundem o conhecimento, denunciava a exposição como uma forma de autoridade e domínio, baseada no implícito afastamento do visitante, mas também no alheamento em relação à função e ao sentido original dos objetos expostos, e anunciava o surgimento do pós-museu:

The post-museum will be shaped through a more sophisticated understanding of the complex relationships between culture, communication, learning and identity that will support a new approach to museum audiences; it will work towards the promotion of a more egalitarian and just society; and its practice and operations will be informed by an acceptance that culture works to represent, reproduce and constitute self-identities and that this entails a sense of social and ethical responsibility (HOOPER-GREENHILL, 2007, p. 189).¹⁷

Isto refletiu-se de forma mais imediata e evidente no desenvolvimento do movimento da Nova Museologia e no conceito de ecomuseu criado por Hugues de Varine-Bohan. “*Le musée était à leur service et le public était admis, en payant parfois cher, à les contempler sans toucher et souvent sans comprendre. Nous proposons de renverser l'ordre des facteurs et de partir du public ou plutôt de deux types d'utilisateurs, la société et l'individu*” (VARINE-BOHAN, 1976, p. 127).¹⁸ No ecomuseu, o poder de construir o discurso é transferido para a comunidade. Seguindo um novo pressuposto de democratização cultural, o museu continua a ser uma instituição de poder e veículo ideológico, mas o poder é conferido pela base comunitária que lhe define a ideologia.

Refletindo esta orientação, os museus tendem a redefinir as suas funções na e para a comunidade, alterando as narrativas, os códigos comunicacionais e os processos

¹⁷ “O pós-museu será moldado por meio de uma compreensão mais sofisticada das relações complexas entre cultura, comunicação, aprendizagem e identidade que apoiarão uma nova abordagem para o público dos museus; trabalhará para a promoção de uma sociedade mais igualitária e justa; e sua prática e operações serão informadas por uma aceitação de que a cultura trabalha para representar, reproduzir e constituir auto-identidades e que isso implica um senso de responsabilidade social e ética”.

¹⁸ “O museu estava ao seu serviço e o público era permitido, às vezes pagando caro, para contemplá-los sem tocar e muitas vezes sem entender. Propomos reverter a ordem dos fatores e deixar o público ou dois tipos de usuários, a sociedade e o indivíduo”.

de mediação e interação. “*They define themselves now not as disciplinary spaces of academic history but as places of memory, exemplifying the postmodern shift from authoritative master discourses to the horizontal, practice-related notions of memory, place, and community*” (ANDERMANN, SIMINE, 2012, p. 3).¹⁹ Assim, os vários discursos da modernidade são híbridos e contaminam-se mutuamente, criando um complexo e prolífero *corpus* de informação.

Neste contexto, o contributo do museu para o desenvolvimento social implica a incorporação das memórias individuais e coletivas, esbatendo as fronteiras entre o museu e estas comunidades, tornando-se um espaço aberto e inclusivo. Por museu inclusivo entende-se aquele que, além de permitir o acesso aos indivíduos portadores de deficiência ou com necessidades especiais, assegura condições de inclusão dos indivíduos habitualmente marginalizados ou privados de oportunidades de tomada de decisão. Isto implica a construção de uma narrativa que integre as suas vivências e memórias e se adeque à sua formação, competências e experiências de vida (O’NEILL, 2002, p. 24), sem os preconceitos hegemônicos, eurocêtricos e colonialistas que informaram os discursos dos primeiros museus (BENNETT, 2004; EDWARDS; GOSDEN; PHILLIPS, 2006). Nesse sentido, o museu assume um papel relevante no equacionamento das questões relacionadas com o multiculturalismo, a diversidade, a igualdade de oportunidades e a coesão ou divisão social.

O museu deixa de ser o emissor autoritário de uma narrativa institucionalizada, para se concentrar na articulação das múltiplas narrativas individuais e dos significados ou sentidos poliédricos associados aos objetos expostos. Dessa forma, o museu recupera uma outra memória coletiva, agora relacionada com a identidade relativa à cultura das comunidades que representa. Nesse sentido, quando se constata que o museu muda o centro da sua ação do objeto para os públicos, isso significa também que passa a focar-se nas narrativas desses grupos. “*The museum has undoubtedly become one of the vital social institutions responsible for transforming living memory into institutionally constructed and sustained commemorative practices which enact and give substance to group identities and foster memory communities*” (SIMINE, 2013, p. 1-2).²⁰ As

¹⁹ “Eles descrevem sua posição no campo da matemática, como exemplificando a mudança pós-moderna do discurso autoritativo do mestre para as noções horizontais relacionadas à prática da memória, do lugar e da comunidade”.

²⁰ “O museu assumiu um compromisso duradouro com uma das instituições sociais vitais responsáveis por transformar a memória viva em práticas comemorativas, institucionalmente construídas e sustentadas, que promulguem e dêem substância às identidades grupais e fomentem as comunidades de memória”.

memórias do passados ou de outras culturas, construídas por sedimentações individuais e subjetivas, podem, precisamente por isso, ser contraditórias e antagônicas. Por seu turno, estas memórias são complementares aos discursos dominantes da história, enquanto o museu tende a abandonar a perspectiva de uma síntese aglutinadora.

A representação das memórias face à heterogeneidade dos públicos

A função do museu na contemporaneidade envolve a reflexão em torno do lugar, da identidade e do sentido de pertença, não só por parte das comunidades em que se insere, como também por parte dos grupos transitórios e ocasionais que constituem o seu público maioritário. Laurajane Smith e Emma Waterton (2012) desconstruíram a ideia de comunidade homogênea, propondo-a como um conjunto complexo e dinâmico de grupos com diferentes experiências, interesses e competências. Em sentido lato, o conceito de comunidade corresponde a um agregado, diversificado, heterogêneo e mutável de indivíduos que podem pertencer ou deslocar-se a outros grupos (nomeadamente, o de origem, ou de família), atendendo igualmente aos fluxos migratórios e ao fenómeno crescente da mobilidade de pessoas e grupos, em que se inclui o turismo nas suas diversas modalidades.

Chegam novos públicos ao museu, os quais impõem uma reavaliação das narrativas e dos modelos comunicacionais. O turismo, em particular, tem sido encarado como um fenómeno detonador da apropriação do património nos moldes da cultura de massas. O impacto do aumento exponencial do turismo e, em particular, do segmento do turismo cultural, em espaços patrimoniais gera mútuos benefícios e, em regra, é visto mais como oportunidade do que como ameaça (McKERCHER; CROS, 2002). Do ponto de vista financeiro, a gestão patrimonial se beneficia com o turismo, por permitir receitas aplicáveis na manutenção dos espaços, na conservação e segurança das coleções e, mesmo, na reformulação do aparato expositivo e das estratégias de mediação cultural. Além disso, o museu recolhe o proveito das sinergias geradas pelas diferentes referências e memórias trazidas por esses grupos de carácter flutuante. O turismo é um dos agentes da mudança rápida, abrangente e contínua que caracteriza a pós-modernidade (HAL, 2015 [1. ed., 1996]) e contribui para a interconexão entre as diferentes partes do globo e para as práticas reflexivas daí decorrentes.

O fenômeno contemporâneo de globalização e hibridização cultural não elimina os aspetos de descontinuidade, fragmentação, ruptura e deslocação (id., ibid.), dos quais o turismo continua a ser um dos principais agentes. No entanto, no contexto das sociedades pós-modernas, os processos de desdiferenciação rompem com as diferenças entre os grupos culturalmente dominantes e culturalmente dominados, e entre a cultura de elite e a cultura de massas, anulando ou, pelo menos, atenuando as hierarquias, dicotomias e fronteiras entre ambas, enquanto, em simultâneo, se assiste à criação de formas ecléticas de cultura e de consumo cultural. Contrariando os arcaicos pressupostos hegemônicos e eurocêtricos, *“hybridization is an antidote to the cultural differentialism of racial and nationalist doctrines because it takes as its point of departure precisely those experiences that have been banished, marginalized, tabooed in cultural differentialism”* (PIETERSE, 2015, p. 55).²¹ A hibridização que os novos públicos trazem para o museu favorece, assim, a recuperação de memórias obliteradas no discurso museológico e o aparecimento das narrativas relacionadas com as identidades culturais dos novos públicos.

O museu situa-se nesta conjuntura da contemporaneidade não hierarquizada e globalmente interconectada. *“The global contemporary is a museological age, for we have replaced the need for historical authentication and legitimisation with a freeform need to curate the cultural resources that surrounds us”* (KNELL, 2019, p. 2),²² com a agravante de que *“everyone can be a curator and everything can be curated”* (id., ibid.).²³ Entretanto, na sequência do desenvolvimento tecnológico no âmbito da informação e da comunicação, a partir da década de 1990, a desdiferenciação tornou-se um fenômeno global, com um impacto contraditório: enquanto promove a visibilidade de culturas marginalizadas ou incorretamente percepcionadas e interpretadas, também pode ser interpretado como uma imposição da cultura ocidental e, por conseguinte, da destruição das várias identidades culturais subjugadas. Schramm, numa análise do poder e da ideologia associada ao património, reflete este paradoxo:

While they [as políticas da UNESCO] attempt to preserve the multiplicity of local cultural traditions perceived to be under threat by the forces of globalization, the resulting heritage regime itself seems

²¹ “A hibridização é um antídoto para o diferencial cultural das doutrinas raciais e nacionalistas porque toma como ponto de partida precisamente aquelas experiências que foram banidas, marginalizadas, tabuízadas no diferencialismo cultural”.

²² “O contemporâneo global é uma era museológica, pois substituímos a necessidade de autenticação e legitimação históricas com uma forma livre de curar os recursos culturais que nos cercam”.

²³ “Todos podem ser curadores e tudo pode ser curado”.

to act as a homogenizing machine, objectifying and classifying distinct cultural forms as heritage and others not. Preservation effectively becomes transformation into a standardized format – as ‘culture’ is being patrimonized (SCHRAMM, 2015, p. 445).²⁴

Neste sentido, o museu assume um papel crucial na preservação dessas memórias e na sua representação. Em sintonia com a reformulação do discurso museológico centrado nas audiências e a fim de acompanhar as exigências destes novos públicos, o museu tenta compensar os elementos segregadores da cultura elitista com propostas que, eventualmente, se tornam simplistas e redutoras: discursos museológicos elementares e generalistas, reduzindo a informação textual; atividades performativas que interpretam o passado de forma anacrônica e obliteram o sentido do registro patrimonial; no limite, reconversões que alteram a aparência visual dos sítios. Se, por um lado, o desenvolvimento da indústria do turismo cultural impõe a manutenção e disponibilização dos bens culturais, por outro, ao assumir a mercantilização do patrimônio, também autoriza a sua manipulação, até ao limite da perda de autenticidade e rigor histórico (ROQUE, 2017). Algumas representações da memória cedem ao uso do patrimônio como um produto na indústria do entretenimento, mesmo que a sua mercantilização implique uma interpretação parcial ou desviada do passado. Por outro lado, constata-se uma atitude acrítica em relação à capacidade manipuladora destas práticas de consumo de massas em contexto museológico, realçando-lhes as potencialidades de interação e comunicação e o caráter reflexivo da cultura popular, e ignorando as formas complexas pelas quais as experiências passadas e presentes estão interligadas (SANTOS, 2003).

Para lá destes desvios discursivos, o museu mantém a aura de “*dream space*” (KAVANAGH, 2000),²⁵ onde a narrativa individual adquire a supremacia, misturando as experiências internas e externas. Ou seja, a memória e a realidade presente fundem-se numa experiência individual, singular e única, e implicam uma interação entre os objetos, as emoções, os sentidos e, em particular, a memória. Nesse sentido, confirma-se a necessidade de os museus recuperarem as memórias inerentes aos objetos, bem

²⁴ “Enquanto eles [as políticas da UNESCO] tentam preservar a multiplicidade de tradições culturais locais percebidas como ameaçadas pelas forças da globalização, o próprio regime patrimonial resultante parece atuar como uma máquina homogeneizadora, objetivando e classificando distintas formas culturais como patrimônio e outros não. Preservação transforma-se efetivamente em um formato padronizado – à medida que a ‘cultura’ é patrimonizada”.

²⁵ “Espaço de sonho”.

como de refletirem as narrativas que lhes possam ser conectadas, pesquisando as relações entre o passado e o presente como forma de representação da pluralidade e heterogeneidade dos seus públicos e como meio facilitador da comunicação com todos eles.

Os museus assumem-se como espaços de interação entre identidades pessoais e coletivas (CRANE, 2000) e, por conseguinte, entre memória, cultura e história. *“Representation and inclusion within the collective are also essential elements in the construction of both individual and community identity, for themselves and for others – a sense of belonging over time and space, of their place in the human story”* (BLACK, 2011, p. 422).²⁶ Na medida em que criam conexões com o passado e com outras culturas, as coleções museológicas constituem um instrumento para despertar memórias e, também, para estimular as dinâmicas da construção do “eu” e do “nós” em relação ao “outro”, promovendo o reconhecimento e a aceitação da alteridade.

A forma como o museu expõe e representa as culturas, na integralidade das suas conotações intangíveis, contribui para a construção dos traços identitários de cada grupo cultural, em contraponto ao enfraquecimento decorrente do fenômeno de globalização e, também, como defesa face a reações extremistas em sentido contrário. Assim sendo, a memória preservada no museu e a forma como é representada através do discurso museológico, podem contribuir para o desenvolvimento do indivíduo e da sociedade, consolidando o papel do museu enquanto agente de cultura.

Utilização das humanidades digitais para a mediação da memória

O principal desafio que, agora, se coloca ao museu diz respeito à capacidade de processar todo o manancial de informação decorrente das memórias associadas aos objetos, na qualidade de *musealia*, e de as transmitir a um público fluído e heterogêneo, despertando as suas próprias experiências, conhecimentos e emoções.

Embora inicialmente, as humanidades digitais se centrassem na digitalização e na disponibilização de fontes primárias, ao longo das últimas décadas, têm vindo a centrar-se na concepção de ferramentas para a análise e a visualização da informação, tornando a aquisição cognitiva mais imediata e intuitiva. No âmbito da prática

²⁶ “A representação e a inclusão dentro do coletivo também são elementos essenciais na construção da identidade individual e comunitária, para si e para os outros – um sentimento de pertença ao longo do tempo e espaço, de seu lugar na história humana”.

museológica, as humanidades digitais contribuem para uma mediação mais eficaz, transmitindo a informação de forma ubíqua e segmentada, através de conetores como *beacons*, códigos de barras, QR codes (Quick Response Code), RFID (Radio-Frequency Identification) com padrões de codificação ou comunicação que permitem o acesso através de dispositivos móveis de uso pessoal.

Os projetos mais complexos no domínio das humanidades digitais, incluindo a renderização de imagens, a modelação 3D, a criação de realidade virtual (RV) e realidade aumentada (RA), a aplicação de tecnologias de *web mapping* e *storytelling*, são aceites enquanto projetos pontuais e experimentais, mas a sua generalização é encarada como uma ameaça à identidade do museu, sob o argumento de que “*museums are redundant as sources of information, given the Internet; outdated as forms of public education and engagement, given their reluctance to share content and authority; and ineffective as sources of entertainment*” (HOSSAINI; BLANKENBERG, 2017, p. XVII).²⁷ As reservas em relação à tecnologia digital prendem-se com o receio de que o museu fique demasiado performativo, pela sobrevalorização da oferta de experiências imersivas, ou se transforme numa feira tecnológica. “*Many museum professionals and the visiting public remain skeptical, even hostile, to digital applications in the museum, concerned about issues of authenticity, authority, ownership, and truthfulness of representation*” (MEECHAM, 2013, p. 35).²⁸ Porém, o museu digital não é obrigado a refletir as características do museu analógico, assumindo que cada um tem as suas próprias formulações e propósitos que, além disso, são complementares entre si. “*The museum might reclaim the fictive and illusory on the web, as creatively as it has in gallery, yet in a way that is appropriate to the medium*” (PARRY, 2013, p. 26).²⁹ Em ambiente virtual, o museu pode disponibilizar diferentes tipologias de dados (textuais, gráficos e multimídia) e um volume de informação muito superior ao que é permitido no espaço expositivo, além de permitir a criação entre objetos e coleções, conjugar itens dispersos ou completar elementos truncados. O acesso à informação é feito em terminais eletrônicos fixos ao longo do percurso ou nos dispositivos móveis pessoais

²⁷ “Os museus são redundantes como fontes de informação, dada a Internet; desatualizados como formas de educação e engajamento público, dada sua relutância em compartilhar conteúdo e autoridade; e ineficazes como fontes de entretenimento”.

²⁸ “Muitos profissionais de museus e o público visitante permanecem céticos, até mesmo hostis, às aplicações digitais no museu, preocupados com questões de autenticidade, autoridade, propriedade e veracidade da representação”.

²⁹ “O museu pode recuperar o fictício e ilusório na *web*, tão criativamente como tem na galeria, mas de uma maneira que seja apropriada para o meio”.

mediante a introdução de códigos (como, por exemplo, o QR code) com ligação a um sítio *web*. A principal vantagem, porém, reside na gestão da informação e na possibilidade da sua disponibilização de forma estruturada e segmentada, adequando-se a vários perfis de utilizadores, aos seus variados interesses, competências e conhecimentos técnicos e científicos.

O estudo das coleções, incorporando as narrativas das comunidades de origem, produz um *corpus* de conhecimento em constante reavaliação e reinterpretação, acerca dos seus contextos originais, dos produtores e utilizadores, das funcionalidades e dos usos, dos significados que eram intrínsecos aos objetos, bem como do seu historial, incluindo o percurso até musealização e as reações das novas audiências no museu. Esta informação pode ser disponibilizada em ambiente virtual de forma ubíqua, quer dentro do museu, durante uma visita convencional, quer no exterior e em circunstâncias prévias, póstumas ou autónomas da visita.

As tecnologias da informação e da comunicação permitem a recuperação da pluralidade de sentidos e conexões que cada objeto encerra, contribuindo para incrementar o conhecimento da coleção, mas, também, para potenciar a qualidade da experiência no museu, ao veicular a informação de forma mais apelativa, interativa e lúdica do que seria viável no espaço expositivo analógico. A relação entre o visitante e o museu torna-se mais dinâmica. *“Experiences subjugate the place because they can be taken away by the visitor, stored in memory, and often recalled through various strategies (analog and digital) that may no longer relate to the original place-based experience”* (BAUTISTA, 2014, p. 10).³⁰ A experiência deixa de ser determinada pela autoridade do museu para ser construída individualmente através das decisões do visitante e da sua capacidade de formular as suas próprias narrativas a partir do conjunto de informações e estratégias de mediação disponibilizadas e utilizadas de forma pessoal e autónoma.

A qualidade da experiência no museu corresponde ao nível de empatia gerado entre o sujeito e o objeto. As tecnologias de informação e comunicação, ao ampliar o espectro de conetores entre ambos, promovem essa empatia, assumindo que a apreensão do objeto, a compreensão do seu significado, deriva não só dos aspetos cognitivos, mas também de fatores emocionais. A construção de diferentes narrativas oferece um campo

³⁰ “Experiências subjugam o local porque podem ser levadas pelo visitante, armazenadas na memória e frequentemente lembradas através de várias estratégias (analógicas e digitais) que podem não mais se relacionar com a experiência original baseada em lugar”.

mais amplo de conexões com as memórias individuais, contribuindo para a percepção da autenticidade da experiência – que não coincide necessariamente com a autenticidade do objeto – e do sentido de pertença ao lugar. *“The memories and experiences created and reinforced by heritage performances help bind communities and other social and cultural groups through the creation of shared experiences, values and memories, all of which work to help cement or recreate social networks and ties”* (SMITH; WATERTON, 2012, p. 44).³¹ Embora o recurso à tecnologia digital não seja condição autônoma e suficiente para captar as memórias e as narrativas de todas as comunidades, as ferramentas que disponibiliza para a informação e comunicação facilita a ligação a grupos habitualmente marginalizados na elaboração do discurso museológico e promove a sua participação na recolha, conservação, estudo e interpretação das coleções e na conceção das exposições, com base nas suas memórias individuais e coletivas.

Notas conclusivas

A atividade museológica esteve, até meados do século transato, centrada no valor patrimonial do objeto o qual, além disso, era avaliado em função de princípios hegemônicos e eurocêtricos que ecoavam o passado colonialista de grande parte das nações ocidentais. Entretanto, o museu passou a colocar o público, isto é, o sujeito-receptor da mensagem veiculada pelo objeto, no centro da sua ação e das funções curatoriais que lhe estão atribuídas. Esta reorientação promoveu o aparecimento de novas narrativas, realçando o valor antropológico do objeto e respectivas componentes polissêmicas, ao mesmo tempo que reabilitava e integrava o conhecimento das comunidades que haviam sido marginalizadas na elaboração do discurso museológico.

No contexto das sociedades pós-modernas, o museu assume-se como um espaço dinâmico na recuperação e representação das memórias dos seus públicos plurais e fluídos. Assim, a relação com estes públicos deixa de ser monológica e cognitiva para se tornar dialógica e mais emotiva, confirmando a proposta inicial de que a articulação entre a cognição e a emoção favorece a perceção do sentido dos conteúdos expostos e fundamenta o papel do museu na sociedade.

³¹ “As memórias e experiências criadas e reforçadas por performances de património ajudam a unir comunidades e outros grupos sociais e culturais através da criação de experiências compartilhadas, valores e memórias, os quais trabalham para ajudar a consolidar redes sociais e laços”.

Enquanto se abandona a ideia de um progresso unívoco e linear das diferentes culturas e se assiste aos fenômenos de globalização ou de hibridização cultural, o museu surge como instituição cultural alternativa, sustentada no caráter único e autêntico dos seus acervos e na pluralidade de perspectivas que enuncia. O discurso museológico tende a abandonar o propósito de neutralidade, substituindo-o pelo reconhecimento e incorporação do “outro”, dando visibilidade a grupos e comunidades habitualmente esquecidas ou negligenciadas. Para que a representação da diversidade intercultural seja efetiva, o museu procura eliminar as barreiras que ainda dificultam a participação ativa da comunidade, aqui tomada em sentido lato, nas várias áreas de atuação museológica e, em particular, na investigação e na elaboração de projetos.

Nesta conjuntura, as humanidades digitais fornecem novos métodos e instrumentos para a gestão, disponibilização e recuperação da informação, para a interpretação do conteúdo polissêmico dos objetos e para o registro dos contributos dos públicos. Por outro lado, permitem formas de mediação mais imersivas com um impacto positivo na experiência cognitiva ou lúdica do visitante no museu, em ambiente real ou virtual.

O museu, enquanto concilia a identidade patrimonial que lhe é própria com a atualização das funções que lhe são cometidas, mantém-se como uma instituição viva e alargada à preservação, representação e difusão de todas as memórias.

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Prisms*. Trad. Samuel e Shierry Weber. Cambridge: MIT Press, 1983.

ANDERMANN, Jens; SIMINE, Silke Arnold-de. Introduction: Memory, community and the new museum. *Theory, Culture & Society*, Los Angeles, v. 29, n. 1, p. 3-13, jan. 2012.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. 19. ed. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.

BAUTISTA, Susana Smith. *Museums in the digital age: changing meanings of place, community, and culture*. Lanham: AltaMira Press, 2014.

BENNETT, Tony. *Past beyond memory: evolution, museums, colonialism*. London: Routledge, 2004.

_____. Stored virtue: memory, the body and the evolutionary museum. In: RADSTONE, Suzannah; HODGKIN, Katharine (eds.). *Memory cultures: memory, subjectivity, and recognition* (40-54). 4. ed. New Brunswick; London: Transaction Publishers, 2009.

BIANCHI, Pamela. *Espaces de l'oeuvre, espaces de l'exposition: de nouvelles formes d'expérience dans l'art contemporain*. Paris: Connaissances et Savoirs, 2016.

BLACK, Graham. Museums, memory and history. *Cultural and Social History: The Journal of the Social History Society*, Lancaster, v. 8, n. 3, p. 415-427, 2011.

BODDINGTON, Anne; BOYS, Jos; SPEIGHT, Catherine (eds.). *Museums and higher education working together: challenges and opportunities*. New York; London: Routledge, 2016.

BONIFACE, Priscilla; FOWLER, Peter J. *Heritage and tourism in the global village*. London; New York: Routledge, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Trad. Richard Nice. Cambridge: Harvard University Press, 1984.

CRANE, Susan A. (ed.). *Museums and memory*. Stanford: Stanford University Press, 2000.

CRIMP, Douglas. On the museum's ruins. In: FOSTER, Hal (ed.). *The anti-aesthetic: essays on postmodern culture* (43-56). Port Townsend: Bay Press, 1983.

DECKER, Juilee (ed.). *Technology and digital initiatives: innovative approaches for museums*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2015.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (eds.). *Conceitos-chave de museologia*. Trad. e coment. Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus; Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DICKINSON, Greg; BLAIR, Carole; OTT, Brian L. (eds.). *Places of public memory: the rhetoric of museums and memorials*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2010.

DROTNER, Kirsten; SCHRØDER, Kim Christian (eds.). *Museum communication and social media: the connected museum*. New York; London: Routledge, 2013.

EDWARDS, Elizabeth; GOSDEN, Chris; PHILLIPS, Ruth B. (eds.). *Sensible objects: colonialism, museums and material culture*. Oxford; New York: Berg, 2006.

FOUCAULT, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

_____. Des espaces autres. In: DEFERT, Daniel; EWALD, François (eds.). *Dits et écrits (1954-1988), tome IV: 1980-1988*. Paris: Gallimard, 1994.

HALL, Stuart. Introduction: who needs 'identity'? In: HALL, Stuart; GAY, Paul du (eds.), *Questions of cultural identity*. Los Angeles: Sage Publications, 2015.

HEIDEGGER, Martin. *Que é uma coisa?* Trad. Carlos Morujão. Lisboa: Edições 70, 1992.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Museums and education: purpose, pedagogy, performance*. London; New York: Routledge, 2007.

HOSSAINI, Ali; BLANKENBERG, Ngaire (eds.). *Manual of digital museum planning*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2017.

KAVANAGH, Gaynor. *Dream spaces: memory and the museum*. London; New York: Leicester University Press, 2000.

KNELL, Simon (ed.). *The contemporary museum: shaping museums for the global now*. London; New York: Routledge, 2019.

LUKE, Timothy W. *Museum politics: power plays at the exhibition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

MACK, John. *The museum of the mind: art and memory in world cultures*. London: British Museum Press, 2003.

MALEUVRE, Didier. *Museum memories: history, technology, art*. Stanford: Stanford University Press, 1999.

McKERCHER, Robert; CROS, Hilary du. *Cultural tourism: the partnership between tourism and cultural heritage*. New York: Haworth Hospitality Press, 2002.

MEECHAM, Pam. Social work: museums, technology, and material culture. In: DROTNER, KIRSTEN; Schröder, Kim Christian (eds.). *Museum communication and social media: the connected museum*. New York; London: Routledge, 2013.

MERRIMAN, Nick. *Beyond the glass case: the past, the heritage and the public in Britain*. 2. ed. rev. Leicester: Leicester University Press, 2016.

MURPHY, Bernice. Memory, history and museums. *Museum International*, International Council of Museums, Paris, v. 57, n. 3, p. 70-78, set. 2005.

O'NEILL, Mark. The good enough visitor. In: SANDELL, Richard (ed.). *Social inclusion in museum*. Leicester: Leicester University Press, 2002.

PARRY, Ross (ed.). *Museums in a digital age*. London; New York: Routledge, 2010.

PEARCE, Susan M. *Museums, objects and collections: a cultural study*. Leicester: Leicester University Press, 1992.

PIETERSE, Jan Nederveen. *Globalization and culture: global melange*. 3. ed. rev. Lanham: Rowman & Littlefield, 2015.

RADSTONE, Suzannah; HODGKIN, Katharine (eds.). *Memory cultures: memory, subjectivity, and recognition*. 4. ed. New Brunswick; London: Transaction Publishers, 2009.

_____.; HODGKIN, Katharine (eds.). *Memory, history, nation: contested pasts*. London: Routledge, 2017.

ROQUE, Maria Isabel. Muito riso e muito siso: turismo e experiência cultural no museu. In: COSTA, Vânia (ed.), *Tourism for the 21st Century: proceedings of the CIT 2015*. Barcelos: Instituto Politécnico do Cávado e Ave (IPCA), 2017.

_____. O dilema do museu: apenas real ou também virtual? In: ILHARCO, Fernando; HANENBERG, Peter; LOPES, M. S. (eds.), *Património cultural e transformação digital*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2018.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Museums and memory: the enchanted modernity. *Journal for Cultural Research*, Lancaster, v. 7, n. 1, p. 27-46, 2003.

SCHRAMM, Katharina. Heritage, power and ideology. In: WATERTON, Emma; WATSON, Steve (eds.). *The Palgrave handbook of contemporary heritage research*. London: Palgrave Macmillan, 2015.

SIMINE, Silke Arnold-de. *Mediating memory in the museum: trauma, empathy, nostalgia*. Basingstoke; New York: Palgrave Macmillan, 2013.

SMITH, Laurajane; WATERTON, Emma. *Heritage, communities and archaeology*. London: Bloomsbury Academic, 2012.

STAIFF, Russell; BUSHELL, Robyn; WATSON, Steve (eds.). *Heritage and tourism: place, encounter, engagement*. London; New York: Routledge, 2013.

TIMOTHY, Dallen J. (ed.). *Managing heritage and cultural tourism resources*. [S.l.]: Routledge, 2017.

_____. NYAUPANE, Gyan P. (eds.). *Cultural heritage and tourism in the developing world*. London, New York: Routledge, 2009.

VARINE-BOHAN, Hugues de. Le musée moderne: conditions et problèmes d'une rénovation. *Museum International*, Paris, v. 28, n. 3, p. 127-140, jan.-dec. 1976.

_____. Autour de la table ronde de Santiago. *Publics & Musées*, Paris, n. 17-18, p. 180-183, 2000.

WINCKELMANN, Johann J. *History of the art of antiquity*. Trad. Harry Francis Mallgrave. Los Angeles: Getty Research Institute, 2006.